

Kubizm w poezji Mirona Białoszewskiego. Stylizacja czy diagnoza procesów poznawczych?

Jednym z przypadków granicznych, w odniesieniu do których zastosowanie pojęcia awangardowości może rodzić problemy, jest poezja Mirona Białoszewskiego. Pomimo tego, że nietrudno wskazać wiersze autora *Obrotów rzeczy*, które wyrastają z tradycji awangard, poeta ten nie uważał się za twórcę awangardowego. Białoszewski nie był rówieśnikiem awangardzistów – debiutował w 1956 roku, czyli w czasie, w którym aktywnie działali już twórcy związani z neoawangardą. Stosunek poety do tradycji nie należał do jednoznacznych, nie był on również bezkrytycznym apologetą wszelkich przejawów nowości. Tym bardziej interesująca wydaje się kwestia związków poezji Białoszewskiego z kubizmem¹, zwłaszcza jeśli pamiętamy o dość powszechnym poglądzie, iż „przewrót kubistyczny w malarstwie był dla świadomości wizualnej naszego wieku tym, czym dla jego świadomości intelektualnej było pojawienie się nowej logiki i nowej matematyki, nowej fizyki i nowej psychologii”². Wobec tego otwarte pozostaje także pytanie, czy w poezji autora *Obrotów rzeczy* mamy do czynienia jedynie z powtórzeniem wzorca stylistycznego napisanych wcześniej przez innych twórców wierszy kubistycznych, czy też może nawiązania do poetyki i estetyki kubizmu służą w wierszach Mirona Białoszewskiego diagnozowaniu procesów poznawczych? Czy rola wpływów tego kierunku była równie decydująca dla kształtu dorobku autora *Mylnych wzruszeń* w porównaniu z tą, którą kubizm odegrał w malarstwie zapoczątkowanym we Francji w latach 1906–1909?³ A trzeba przypomnieć, że kubizm malarski oddziaływał na przemiany, jakie zachodziły w obrębie włoskiego futuryzmu w latach 1911–1912 oraz wpływał na holenderską grupę „Moderne Kunstkring” z Pietem Mondrianem na czele. Kubiści inspirowali też (to skutek bezpośrednich kontaktów) powołaną do życia przez Wassila

¹ Na obecność wątków kubistycznych w poezji Mirona Białoszewskiego wskazywał Stanisław Burkot w książce *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992, s. 8–14. Zwrócił na nie także uwagę Ryszard Nycz w artykule „Szare eminencje zachwytu”. *Miejsce epifanii w poetyce Mirona Białoszewskiego* [w:] *Pisanie Białoszewskiego*, pod red. M. Głowińskiego i Z. Łapińskiego, Warszawa 1993, s. 179–180. Zdaniem badacza, na związku z kubizmem w poezji Mirona Białoszewskiego wskazuje między innymi jego stosunek do przestrzeni dzieła sztuki. Nie ma ona już charakteru mimetycznego. W wykreowanej przez poetę przestrzeni artystycznej przedmioty podlegają oglądowi z wielu perspektyw, ulegają liczny transformacjom.

² M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1968, s. 5.

³ Warto przypomnieć, że nazwa kubizmu jako kierunku w malarstwie wywodzi się z francuskiego słowa *le cube* tłumaczonego jako kub, sześciąt, kostka sześcienna. Po raz pierwszy została użyta z odzieniem dezaprobaty 14 listopada 1908 roku przez krytyka Louisa Vauxcelles’a, który na łamach czasopisma „Gil Blas” określił tym mianem prace młodego artysty Georges’a Braque’a. Z czasem nazwa traciła pejoratywny wydźwięk (początkowo kubiści nie identyfikowali się z nią, choć – co warto przypomnieć – sam Picasso zrewidował swój stosunek do niej dopiero w 1923 roku. Według klasyfikacji Kahnweilera kubizm można podzielić na dwie zasadnicze fazy o dość płynnych granicach: pierwsza z nich to faza analityczna datowana od jesieni 1909 roku do przełomu lat 1911–1912, natomiast druga to okres kubizmu syntetycznego zapoczątkowany na przełomie 1911 i 1912 roku, który przerwany został wybuchem pierwszej wojny światowej.

Kandinskiego monachijską grupę „Der Blaue Reiter” oraz berlińskie czasopismo „Der Sturm”. Wpływy okazały się nie mniej istotne dla członków rosyjskiego ugrupowania „Waleś Karowy”, takich jak: Michaił Łarionow, Natalia Gonczarowa i Kazimierz Malewicz. Recepcja prac kubistów odcisnęła także piętno na dorobku artystycznym Marca Chagalla, Tadeusza Makowskiego, Paula Klee oraz rzeźbiarzy Aleksandra Archipenki czy Constantina Brâncușiego⁴. Wprawdzie o schyłku kubizmu jako orientacji w malarstwie przesądził wybuch pierwszej wojny światowej, ale oddziaływanie tego kierunku na literaturę i sztukę nie wygasło.

Jak zatem zaklasyfikować wpływy tego ruchu obecne w poezji Mirona Białoszewskiego, spóźnionego debiutanta z 1956 roku? Poetę, w przeciwieństwie na przykład do Adama Ważyka, autora szkicu *Miejsce kubizmu*⁵, trudno nazwać teoretykiem kierunku w jego wersji plastycznej i literackiej. W poezji autora *Obrotów* rzeczy nie padają nazwiska najważniejszych twórców kubizmu. Nie znajdziemy tu bezpośrednich przywołań malarzy kubistów takich jak Pablo Picasso, Georges Braque, Jean Metzinger, Joseph Fernand Henri Léger, Juan Gris czy poetów kubistów, jak choćby Guillaume Apollinaire, Pierre Reverdy, Max Jacob czy Blaise Cendrars. Białoszewski, inaczej niż Ważyk (twórca o poglądach bliskich zapatrywaniom Alberta Gleizesa i Jeana Metzingera, którzy wiązali epistemologiczne, wizualno-plastyczne dążenia kubizmu z przetodem w nauce – między innymi z powstaniem geometrii nieeuklidesowej – oraz Guillaume’a Apollinaire’a stawiającego przed sztuką empiryczne zadania poznawcze⁶), nie zajął jednoznacznego stanowiska w tej sprawie, co nie oznacza, że poezja twórcy *Mylnych wzruszeń* pozbawiona jest ambicji epistemologicznych i nie koresponduje z tymi rozpoznaniem. Choć formułowane niezależnie i językiem poetyckim pozostają bliskie, co postaram się wykazać w tym artykule, przeświadczeniem kubistów.

Wiadomo, że założenia estetyczne kubizmu były znane poecie. W jednym z jego wierszy z tomu *Obroty* rzeczy pojawia się bezpośrednie odwołanie do sposobów obrazowania charakterystycznych dla tego kierunku. W *Rzeczywistości nieustalanej* czytamy:

„Szkrojone według jednego manekina
połyski przechodniów.

Kubistyczne lustra
po guzikach
po morzach.

⁴ Zob. na ten temat: M. Porębski, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1968, s. 14.

⁵ A. Ważyk, *Miejsce kubizmu* [w:] idem, *Od Rimbauda do Eluarda*, Warszawa 1973. Zob. też interesującą książkę Tadeusza Brzozowskiego pod tytułem *Orientacja wizualno-plastyczna w twórczości poetyckiej Adama Ważyka*, w której badacz rekonstruuje między innymi poglądy estetyczne autora *Semaforów*, wskazuje na Ważykowe poszukiwania ekwiwalentów wypowiedzi wizualno-plastycznych w tworzywie języka oraz omawia zjawisko nieciągłości w poezji, ujmując je w kategoriach awangardowej konwencji literackiej. T. Brzozowski, *Orientacja wizualno-plastyczna w twórczości poetyckiej Adama Ważyka*, Szczecin 1994.

⁶ Zob. na ten temat: T. Brzozowski, *Orientacja...*, op. cit., s. 19. Brzozowski przypomina o tym, że z takimi poglądami nie identyfikowali się Picasso i Braque.

Ziarno rdzy na nowy kolor
starej szuflady.

Ściany zmieniające skórę jak węże.
Gruby kurz
który rośnie
pokoleniami szarych baranków.

Wypożyczalnia sennych przeżyć
czyli druga historia świata⁷.

W *Rzeczywistości nieustalanej* Białoszewskiego ukazywane na wielu planach obra-
zy na pierwszy rzut oka sprawiają wrażenie pozbawionych związku, ułożonych w spo-
sób przypadkowy, niemożliwych do zestawienia w ciągu przyczynowo-skutkowe. Jednak
po uważniejszej lekturze zaprojektowany w wierszu kubistyczny obraz drugiej historii świa-
ta jawi się jako przejaw dążenia podmiotu lirycznego do tego, by ukazać w sposób wie-
loperspektywiczny upływający czas, a ściślej mówiąc – przedmioty i zjawiska, na których
pozostawia on ślady swojego działania.

Czas obserwowany jest w wierszu jednocześnie w mikro- i makroskali, co więcej,
ma także inny wymiar, a raczej swoją alternatywną wersję w powtarzającej się nieustannie
historii sennych przeżyć. Czytając utwór, widzimy więc ulicznych przechodniów, ściany
budyneków, warstwy kurzu zaprezentowane w przelotnych postrzeżeniach. Podmiotowi li-
rycznemu skupionemu na obserwacji mikro zdarzeń i zjawisk mijający go ludzie jawią
się jako zredukowani do kształtu, gry światła i koloru (widoczny jest jedynie ogólny za-
rys ich sylwetek, ukazują się, by chwilę później zniknąć, ustąpić miejsca następnym).
Ten dynamiczny, wprawiony w ruch świat zjawisk zostaje wzbogacony o opis murów zmie-
niających wraz z upływem czasu wygląd niczym węże skórę, deskrypcję coraz grubszego
nalotu z kurzu. Korespondencja między postrzeżeniami i zjawiskami ujmowanymi w mi-
kroperspektywie a procesami zachodzącymi w makroskali ustanawiana jest na zasadzie
pars pro toto. Postacie ludzkie jawią się w refleksji podmiotu lirycznego o czasie jako
efemeryczne rozbityski figur skrojonych według jednego wzoru, na podobieństwo mane-
kina – za pośrednictwem reifikującej metafory mówi się tu o dzianiu się, które postacie
nie tyle kształtują, ile są mu poddane. Kurzowy osad odśladania swoje pokłady i ożywiony
zostaje w temporalnej metaforze, jego nawarstwianie się – ujęte w perspektywie genera-
cyjnej – przypomina „pokolenia szarych baranków”. Ściany budyneków, również animali-
zowane w deskrypcji, starzeją się, a zarazem odradzają i odnawiają w kolejnych wyglą-
dach, wpisując się tym w nieustający cykl życia i śmierci. Kolekcję tych mikrostrzeżeń
wzbogaca dostrzeżenie śladu rdzy na nowym kolorze starej szuflady. Rzecz znamien-
na, że we frazie „Ziarno rdzy na nowy kolor/ starej szuflady” dochodzi do zatarcia oksy-
mronicznego znaczenia epitetów „stary” i „nowy”. Rdza – oznaka korozji, niszczenia,

⁷ M. Białoszewski, *Rzeczywistość nieustalona* [w:] idem, *Obroty rzeczy*, Warszawa 1956. Wiersz cytuję na pod-
stawie: M. Białoszewski, *Rzeczywistość nieustalona*, „Pogranicza” 1995 nr 2/3 s. 12.

postępującej destrukcji – nie występuje w utworze samodzielnie. Pojawia się w metaforycznym sformułowaniu „ziarno rdzy”. Rozpatrywane odrębnie znaczenie rzeczownika ziarno nasuwa skojarzenie rodzącego się życia – nasiona mogą wykiełkować, przekształcić się w bujną roślinę. Natomiast ujęta całościowo fraza „ziarno rdzy” mówi o narodzinach zalążków śmierci, a zarazem widzialnej zmianie postaci istnienia. W wierszu nowe wyglądy zjawisk to znaki wstępowania w kolejne fazy egzystencji i obumierania, które dokonują się w sposób jednoczesny. Symultaniczne rejestrowanie przez podmiot liryczny zmysłowo dostrzegalnych, przelotnych śladów życia i drobin śmierci, zderzenie w opisie wielu punktów widzenia na zjawiska ruchu, życia, starzenia się, śmierci, metaforyczna reifikacja tego, co ludzkie, i animizacja tego, co przedmiotowe, prowadzą do wniosku, że w tym, co jednorazowe i efemeryczne, przejawiają się wielkie procesy przemiany. Ontologia rzeczywistości przedstawionej w wierszu, pomimo że rządzi się ona zasadą powtórzenia (faza „wypożyczalnia sennych przeżyć” informuje, że te same doznania w różnym czasie mogą stać się udziałem wielu różnych osób), jest niemożliwa do ustalenia na trwałe.

Gra mikro- i makroperspektywą w *Rzeczywistości nieustalanej* Mirona Białoszewskiego zachodzi nie tylko na płaszczyźnie temporalnej, lecz także w przestrzeni zaprezentowanej w utworze. Jej nieporównywalne pod względem wielkości elementy i rekwizyty takie jak morza czy elementy stroju – guziki, zostają w wierszu zestawione w ten sposób, że to, co małe, zostaje zrównane z tym, co wielkie, przekształcone w odbicia, fragmentaryczne wyglądy, profile. W wierszu czytamy:

„Kubistyczne lustra
po guzikach
po morzach”.

W ten sposób w omawianym utworze Białoszewskiemu udało się odnaleźć literacki ekwiwalent malarskiego, kubistycznego gestu zerwania z perspektywą zbieżną, w której odwzorowywane były przedmioty, perspektywą odpowiadającą ich obrazowi tworzonemu przez ludzkie oko. Poetycki sposób prezentacji zjawisk przez autora *Obrotów rzeczy* nie opiera się już na imitowaniu efektu zmniejszania się przedmiotów wraz ze wzrostem ich oddalenia od punktu obserwacji. Podmiot Białoszewskiego widzi je kubistycznie i analitycznie – niczym w roztrzaskanym lustrze, w którego elementach pod różnymi kątami odbija się dane zjawisko.

Frazę „kubistyczne lustra” można zinterpretować także jako sygnał metapoetycki. Mianem „poezji rozbitego lustra” określa się wszak wiersze kubistyczne, w których mamy do czynienia z analitycznym rozbiciem przedmiotów na profile oraz dążeniem do ukazania tych obiektów z wielu punktów widzenia, dążeniem wynikającym z tęsknoty do uzyskania artystycznego efektu syntezy perspektyw.

Tytuł utworu pozostaje w nierozzerwalnym związku z zagadnieniami epistemologicznymi. Rzeczywistość nieustalona to taka, która nie przybiera na trwałe niezmiennej postaci, nie ma ostatecznej formy, jej kształtu nie da się opisać ani odwzorować po uprzednim jego zbadaniu i rozpoznaniu. W nawiązujący do estetyki i założeń kubizmu wiersz

Białoszewskiego wpisane zostało bliskie już Cézanne'owi, prekursorowi kierunku, przekonanie, że „obraz-wizja w całości nie będzie dostępny nigdy. Artysta również raczej go ściąga niż osiąga”⁸.

„Obraz przekazywany przez Cézanne'a – trafnie stwierdza Mieczysław Porębski – nie jest stanem, ale procesem. Przejawia się on w nieskończenie wielu różniących się od siebie aspektach cząstkowych, zależnych nie tylko od punktu, na którym w danym momencie ogniskuje się spojrzenie, ale i od punktów, na których ogniskowało się poprzednio, względnie – na których zogniskuje się w następnej kolejności. Integralne powtórzenie całego tego procesu na stałej płaszczyźnie przy użyciu tych możliwości repertuarowych przekazu, jakie wyznacza malarska paleta, jest niepodobieństwem”⁹.

Stąd niedaleko już do kubistycznego sfragmentaryzowania przedmiotów na obrazie, rozbicia ich na profile i bryły (na obrazach kubistów konstruowane według Cézanne'owskich wzorów walca, kuli i stożka). Wydaje się jednak, że odwołanie do estetyki kubizmu w utworze autora *Obrotów rzeczy* nie sprowadza się jedynie do zastosowania znanego z historii malarstwa i literatury wzorca stylizacji. Analizowany tekst poetycki jawi się także jako wypowiedź o charakterze światopoglądowym.

Rzeczywistość nieustalona to nie jedyny przykład związków twórczości poetyckiej Białoszewskiego ze spuścizną kubizmu. Już w wierszu *Ballada o miejscu odartego konia* z 1953 roku poeta opowiada w sposób kubistyczny alternatywną historię powstania nazwy wsi Odrzykoń, usytuowanej na Podkarpaciu nad Wisłokiem. Legenda mówi, że wywodzi się ona od dzikiego konia należącego do srogiego i bezdusznego rycerza, który mieszkał niegdyś w okolicy i wiódł zbójceki żywot. Zwierzę na polecenie pana tratowało okolicznych mieszkańców i zadawało im rany. Sterroryzowana ludność, w końcu zmęczona strachem, zbuntowała się i postanowiła podpalić siedliska zbójców, a konia obedrzeć żywcem ze skóry, co zresztą rychło uczyniła. W balladzie Białoszewskiego oprócz zmodyfikowanej wersji legendy zwraca uwagę specyficzny sposób obrazowania:

„Z zielonego lasów pierza
prowadzi chłop zwierza.

Idzie koń! Idzie koń!

W dziurawym cieniu liści — gniady,
w kalinowej lampie — cały blady,
na paprociach srebrny,
po łące — zesiwiął.

Taki koń! Taki koń!

⁸ Zob. M. Porębski, *Kubizm...*, op. cit., s. 21.

⁹ Ibidem, s. 25.

Wiedzie chłop
jego bok.
Koń widokiem kiwa.

Góry, doły
do ich koła —
druga końska głowa.

Takie doły! Takie góry!

Każda góra
przy lazurach.

Jedna jest nie byle która,
ma na sobie Krosno,
tam od rana
wielki jarmark
łyska się i łyska.

Do niej koń! Do niej koń!
W drodze kamień Kamieńca
w lewych, prawych odmieńcach,
w czerwonych rumieńcach.

W jednym przegubie
gorzelnia kipi,
wlewa do wody
okowitę.

Wypił ją koń.
Upił się koń.
Leży na trawie.
W boku ma banię.
Chłop myśli: wieczne spanie.
Odarł go ze skóry
i odszedł ze skórą
do krośnieńskiej góry.

Odarty koń!
Odarty koń!

Zerwał się koń.
Czerwony latał.
Widzieli z murów.
Wchodzili na jabłoń.
Stali na skale Kamieńca.
Wołali ODRZYKOŃ! ODRZYKOŃ!¹⁰.

Sposób konstruowania obrazu w wierszu polega na tym, że prezentowany w balladzie koń nie jest opisywany jako zjawisko „samo w sobie”. Mówi się raczej o różnych sposobach jego przejawiania się. W zależności od punktu widzenia, z którego jest obserwowany, oraz rodzaju tła, na jakim się pojawia, wizerunek konia ulega zmianie: w „dziurawym cieniu liści” okazuje się „gniady”, „w kalinowej lampie” zwraca uwagę bladeścią, srebrzy się w paprociach, na łące jawi się jako siwy. Wieloperspektywiczność opisu współistnieje tu z fragmentaryzacją tego, co jest jego przedmiotem. W deskrypcji nie dąży się do stworzenia iluzji przedstawienia pełnego konia, opowiada się jedynie o tych jego aspektach, które można zobaczyć z określonego punktu widzenia. W ten sposób powstaje synekdochiczny, poetycki opis, w którym część znamionuje niemożliwą do jednoczesnego ukazania całość, odsyła do niej i zastępuje ją. Kubistyczne obrazowanie, które sprowadza się do pokazywania wyłącznie tego, co jest widoczne z danej perspektywy, wywołuje przy okazji efekt komiczny: okazuje się bowiem, że bohater wiersza – chłop wiedzie nie tyle konia, ile jego bok, z kolei sam koń kiwa nie bokiem, lecz widokiem. Gdy zwierzę wędruje dolinami i pagórkami, jawi się tylko jako końska głowa, natomiast kiedy śpi opite okowitą, na trawie można zobaczyć tylko jego bok, a w boku – banię. Nazwa miejscowości Odrzykoń, jak dowiadujemy się z ballady nasyconej licznymi, refrenicznymi powracającymi ekspresywizmami, powstaje jako spontaniczna reakcja, żywiołowy okrzyk miejscowej ludności na widok czerwonego, odartego ze skóry, szalejącego z bólu zwierzęcia, które obserwowane jest przez mieszkańców z góry – z murów, gałęzi jabłoni oraz skał Kamieńca. Koń z tej perspektywy jawi się głównie jako dynamicznie przemieszczający się kolor: „czerwony latał” – czytamy w utworze.

Natomiast w wierszu *Do NN* z tomu *Obroty* rzeczy ujawnia się najpełniej poetycka diagnoza związana z dostrzeżeniem ograniczeń ludzkiej percepcji, ponieważ mówi się o nich w sposób bezpośredni. Wspomniany utwór również może zostać odczytany jako nawiązanie do epistemologicznych założeń kubizmu. Obrazowanie, z którym mamy tu do czynienia, jest rezultatem odrzucenia technik poetyckich, które sprzyjają kreowaniu złudzenia całości prezentowanych zjawisk. Uwagę zwraca pragnienie podmiotu mówiącego do osiągnięcia syntezy perspektyw. Bohaterka liryczna wiersza jawi się postrzegającemu jako postać nieustalona, dynamiczna, zawsze fragmentaryczna. Obserwatorowi dostępne są jedynie jej aspekty, nigdy nie objawia się cała. Kobięca sylwetka

¹⁰ M. Białoszewski, *Ballada o miejscu odartego konia* [w:] idem, *Wiersze*, Warszawa 1976. Cytuję wiersz z wydania: idem, *Wybór poezji*, Warszawa 1996, s. 16–17.

– ruchomy przedmiot obserwacji – staje się jeszcze mniej uchwytne na skutek ruchu innych przechodniów, aż wreszcie znika z pola widzenia:

„nagle
wycinasz się
z pomieszanych form ulicy
wypukłością nóg
twarzy

zbliżasz się — pół
mijam cię — pół

jakże mi szkoda
tej zawsze jednej strony nie widzianej!
odchodzisz — pół
ruch innych
kroi cię
w coraz drobniejsze
kawałki

nic mi z ciebie nie zostało
nagle

[Warszawa, 10 IX 54]¹¹.

Technika opisu wyłącznie tego, co daje się dostrzec z określonego punktu, zastosowana w *Balladzie o miejscu odartego konia*, *Rzeczywistości nieustalanej* oraz w utworze *Do NN* nie była na tle twórczości poetyckiej Białoszewskiego precedensem. Podobne obrazowanie powstające dzięki zastosowaniu analogicznych jak we wspomnianym wierszu chwytów dostrzec można choćby w utworach: *Zaćmienie* oraz *Krajobraz jako oko* z tomu *Rachunek zachciankowy* (1959), *Nie doszło do oświecenia* i *Wygląd w okno niewydarzonko* zamieszczone w zbiorze *Poezje wybrane* (1976) i wreszcie *Wyglądanie przez pręty* z tomu *Odczepić się* (1978), *W rogu pokoju* z cyklu *awanturki* ze zbioru *Wiersze wybrane i dobrane* (1980), *Ja czarownica? – dobrze* z wydania *Stara proza, nowe wiersze* z 1984 roku i *Poryw* opublikowany na kartach *Oho* (1985), by zamknąć tę z pewnością niewyczerpującą listę przykładów. W *Zaćmieniu*¹² mamy do czynienia z deskrypcją dwóch

¹¹ Idem, *Do NN* [w:] idem, *Obroty rzeczy*, Warszawa 1956. Cytuję wiersz na podstawie wydania: idem, *Wybór poezji*, Warszawa 1996, s. 45–46.

¹² *Zaćmienie*: „zupełnie osobna fryzjerka/ zupełnie osobna malarka drzwi/ na parterze/ zaćmiły/się/ wymijająco/ zupełniq/ o/ zupełni/ w zaokrągleniu do siebie/ i nawzajem:/ malarka drzwi fryzjerki/ fryzjerka malarki drzwi”. Zob. idem, *Zaćmienie* [w:] idem, *Rachunek zachciankowy*, Warszawa 1959. Cytuję wiersz na podstawie wydania: idem, *Wybór poezji*, Warszawa 1996, s. 69.

postaci – malarki drzwi i fryzjerki – skonstruowaną w ten sposób, jakby była opisem zjawiska astronomicznego polegającego na tym, że cień jednego ciała niebieskiego, padając na powierzchnię drugiego, przesłania je całkowicie. Będący przedmiotem obserwacji efekt tego procesu oddany zostaje za pośrednictwem frazy: „zaćmiły się/ wymijająco/ zupełniq”. Po występującym w formie narzędnika neologizmie „zupelnia”, utworzonym dzięki kontaminacji przysłówka „zupelnie” lub przymiotnika „zupelny” i rzeczownika „pełnia”, w utworze pojawia się kolejny, tym razem trudniejszy do zidentyfikowania wzorzec odmiany: „o/ zupełni/ w zaokrągleniu do siebie/ i nawzajem:/ malarka drzwi fryzjerki/ fryzjerka malarki drzwi”. W sformułowaniu: „o/ zupełni” być może mamy do czynienia z miejscownikiem utworzonym od neologizmu „zupelnia” lub też liczbą mnogą przymiotnika „zupelny”, który w utworze Białoszewskiego występuje w wołaczu. Niejednoznaczność zastosowanego w tym fragmencie wiersza wzorca deklinacji to zapewne celowy zabieg służący opisaniu niezwykłości odmiany, jakiej uległy postaci zaprezentowane w utworze.

Ballada o miejscu odartego konia oraz *Do NN* to wdzięczne i nie jedyne przykłady, dzięki którym można wykazać, że w poezji Białoszewskiego w centrum zainteresowania znajdują się zjawiska optyczne. Z analogiczną sytuacją mamy do czynienia w przytoczonym poniżej fragmencie wiersza *Krajobraz jako oko*, w którym przedmiotem poetyckiej refleksji staje się proces postrzegania za pośrednictwem zmysłu wzroku. Jawi się ono jako aktywność polegająca nie tylko na rejestrowaniu przedmiotów, lecz także ich konstruowaniu:

„panorama bije
wypuklenie
z oka

tworzenie oglądanego

czwarty
na dowód oka
wymiar

tworzy
oglądane
oglądanego”¹⁵

Inny przykład to wiersz *Nie doszło do oświecenia*, który zwraca uwagę przede wszystkim formą graficzną: czasownik „przebierać” zapisany został ze spacją i dywizem po pierwszej sylabie, natomiast w wyrazie „przesuwać” pierwsza zgłoska poddana została elipsie,

¹⁵ Idem, *Krajobraz jako oko* [w:] idem, *Rachunek zachciankowy*, Warszawa 1959.

jest w ogóle niewidoczna. O tym, że mamy do czynienia z niekompletnym słowem, informuje nas dywiz.

„Po wsiach Grochowa
w przebiciach chmur
stoi słońce na szprychach

prze -biera
-suwa
w lewo, w prawo

nagle leci do mnie.
Ja w mur¹⁴.

Można pokusić się o hipotetyczną rekonstrukcję zdarzeń przedstawionych w wierszu. Zaprezentowana sytuacja liryczna jest humorystycznym, kubistycznym zapisem fragmentarycznych postrzeżeń (odwzorowanych za pośrednictwem grafii utworu): jadący rowerem bohater patrzy na koła, dostrzega jasny blask słońca przebijający spomiędzy szprych. Ponieważ koncentruje się na tym zjawisku, nie patrzy przed siebie, nie zauważa muru, w końcu oślepiony (a nie oświecony) przez promienie słoneczne – zderza się z nim. Zbliżony zabieg polegający na dążeniu do graficznego ukazania tylko tego, co można faktycznie zobaczyć, kiedy wygląda się przez pręty, poeta zastosował w jednym z utworów z tomu *Odczepić się*:

„ebo
ężyc¹⁵”

W tym przypadku forma graficzna wiersza to odwzorowanie niepełnego obrazu, jaki dostępny jest postrzegającemu podmiotowi. Brakujące litery „ni” oraz „ksi” w wyrazach „niebo” i „księżyc” stanowią informację dla czytelnika, że niebo i księżyc widoczne są jedynie częściowo, ponieważ ich fragmenty pozostają zasłonięte. Poeta zastosował analogiczny chwyt także w utworze *Obmiatanie panoramy patrzeniami na trzy widoki między dwoma zasłaniaczami*, opublikowanym w tomie *Poezje wybrane*:

„Mokotów
blok
Siekierki
blok
lotnisko
blok
Siekierki

¹⁴ Idem, *Nie doszło do oświecenia* [w:] idem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976. Cytuję wiersz na podstawie wydania: idem, *Wybór poezji*, Warszawa 1996, s. 92.

¹⁵ Idem, *Wyglądanie przez pręty* [w:] idem, *Odczepić się*, Warszawa 1978.

blok

Mok o"¹⁶.

Kolejny dowód zaciekawienia poety zjawiskami optycznymi znajdziemy w zbiorze *Wiersze wybrane i dobrane*. W cyklu *awanturki* zamieszczony został utwór *W ROGU PO-KOJU*, będący humorystyczną prezentacją emocjonalnej reakcji padającego punktowo światła słonecznego (poddanego tu personifikacji) na widok zaciemnionego miejsca, do którego nie udało mu się dotrzeć. Rzec by można, że to liryczna opowieść o słońcu, które przstraszyło się cienia.

Z przeprowadzonych analiz wynika, że w poezji Białoszewskiego mamy do czynienia nie tyle ze skonstruowanym przedmiotem intelektualnym, ile z próbą odwzorowania procesów rządzących widzeniem obiektów empirycznych oraz zjawisk zakłócających ich postrzeganie. Sposób obrazowania wynika z dążenia do uchwycenia zjawisk na chwilę przed tym, zanim zostaną przetworzone przez ludzkie władze poznawcze. Autor *Obrotów rzeczy* nie tworzy w swoich utworach iluzji głębi obserwowanego obrazu, nie stara się kreować złudzenia poetyckiej prezentacji trzeciego wymiaru przestrzeni, przeciwnie, sposób obrazowania można by nazwać celowo „spłaszczonym”. W ten sposób pośrednio w poezji Białoszewskiego centralny staje się problem możliwości percepcyjnych człowieka oraz ich ograniczeń wynikających z usytuowania podmiotu postrzegającego w konkretnym miejscu i czasie. Okazuje się, że twórcę absorbowały nie tyle konstruowane przez intelekt wyobrażenia wizualne obserwowanego obiektu, ile dążenie do ukazania sposobu, w jaki ów przedmiot lub zjawisko są rejestrowane przez zmysły. Ważniejsze od tego, jak istnieje rzecz, stało się to, jak ona się jawi. Wydaje się, że Białoszewski zainteresowany był, w nie mniejszym stopniu niż percepcją wizualną, psychologią ludzkiej percepcji. Poetę fascynowały nie tylko mechanizmy tworzenia błędów językowych omówione wyczerpująco przez Stanisława Barańczaka w jego znakomitej książce *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*¹⁷, lecz także niedoskonałości ludzkiego poznania wynikające na przykład z podatności na złudzenia optyczne. Na podstawie lektury wierszy autora tomu *Obroty rzeczy* wolno przypuszczać, że dysponował wiedzą na temat niewłaściwego odczytania i interpretacji obrazu przez mózg przetwarzający informacje otrzymane z siatkówki oka; co więcej, był świadomy tego, że umysł ludzki ma zdolność „rekonstrukcji rzeczywistości”, potrafi na zasadzie antycypacji dobudować do niepełnego obrazu brakujące dane, opierając się na podstawowych zasadach rządzących percepcją otaczającego świata. Jednak Białoszewski zainteresowany był nie tyle odwzorowywaniem poetyckich złudzeń percepcyjnych, ile kreowaniem sytuacji lirycznej, w której ulegający im bohater (obserwator) utworu mógł zostać przyłapany na gorącym uczynku (jak w wierszu *Wygłąd w okno niewydarzonko* z tomu *Poezje wybrane* – podmiot, patrząc na makową suknię zawieszoną w oknie w jednym z mieszkań w bloku naprzeciwko, myli ją z przyszłą samobójczynią, która za chwilę ma wyskoczyć z okna). Poeta, gromadząc w swoich

¹⁶ Idem, *Obmiatanie panoramy patzzeniami na trzy widoki między dwoma zasłaniami* [w:] idem, *Poezje wybrane*, Warszawa 1976.

¹⁷ S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1974.

utworach opisy „niedowideń”, koncentrował się na ich deziluzji i korekcie. W przeciwieństwie do twórców takich jak Andrea Pozzo (siedemnastowieczny włoski malarz-iluzjonista), Maurits Cornelis Escher (holenderski grafik i rysownik aktywny w XX wieku, lubujący się w konstruowaniu figur niemożliwych) czy Julian Beever (współczesny brytyjski artysta, autor obrazów na chodnikach tworzących niemal doskonałą iluzję trójwymiarowości), Białoszewski nie dążył wcale do wywołania u czytelnika za pomocą środków poetyckich złudzeń analogicznych do tych, jakie wspomniani artyści kreowali za pośrednictwem technik plastycznych. Interesowały go, jak wspomniałam, procesy epistemologiczne, ciekawiła psychologia percepcji. Od złudzenia ważniejsze okazywało się poznanie. W tym swoście rozumianym „intelektualizmie” Białoszewski z pewnością bliższy był przedstawicielom kubizmu o ambicjach analitycznych niż mistrzom sztuki malarzkiej iluzji. W tym miejscu warto przypomnieć słynne stwierdzenie kubisty Georges’a Braque’a:

„Perspektywa tradycyjna nie zadowala mnie. Jest ona czymś mechanicznym i nie daje pełnego posiadania rzeczy. Wychodzi z jednego punktu widzenia i przy nim pozostaje. A przecież punkt ten jest bez znaczenia. To tak, jakby ktoś całe życie rysował tylko profile, każąc wierzyć, że jest tylko jedno oko...”¹⁸.

Dążenie do prawdy przekazu nakazywało zatem uwzględniać w praktykach artystycznych nie tylko to, co widzimy niedoskonałym okiem, lecz także całą dostępną wiedzę o przedmiocie i warunkach determinujących jego takie, a nie inne postrzeganie. Białoszewski wyciągnął z kubistycznego dekalogu daleko idące wnioski. W literackiej recepcji osiągnąć tego kierunku dotarł chyba dalej niż jego poprzednik Adam Ważyk, który w kubistycznym obrazowaniu poetyckim ograniczał się do zastosowania chwytu jukstapozycji, swobodnego, zmiennego lub symultanicznego toku obrazowania zróżnicowanych aspektów jednego zjawiska, wykorzystania techniki montażu i zasady kontrastu wywoływanego przez zderzenie stylów oraz zestawienie w obrębie jednego utworu prozaizmów i poetyzmów, rozluźnienia rygorów tradycyjnej składni, redukcji związków przyczynowo-skutkowych¹⁹. Wspomniane zabiegi występowały, rzecz jasna, także w poezji autora *Rachunku zachciankowego*, ale były one zawsze sfunkcjonalizowane, służyły, jak sądzę – inaczej niż u Ważyka – nie tyle opisywaniu „przypadkowych zajęć psychicznych” i „odzworowaniu autentycznego toku myśli poety”²⁰, ile diagnozowaniu uniwersalnych procesów poznawczych oraz tego, jak mogą przebiegać, gdy podlegają im konkretne indywidua (jak na przykład „baba z bloku”, zob. wiersz *Ja czarownica? – dobrze*).

¹⁸ G. Braque, cyt. za: M. Porębski, *Kubizm...*, op. cit., s. 40.

¹⁹ Zdaniem Jacka Trznadla, kubistyczna poetyka Adama Ważyka służyła odzworowaniu „prawdziwego zapisu rzeczywistości w psychice”, która ma kilka planów. Wiersz zatem ma być deskrypcją „akcji psychicznych będących (...) wyrazem (...) nieciągłych, wyodrębnionych z rzeczywistości przedmiotów”. Zob. J. Trznadel, *Wstęp* [w:] A. Ważyk, *Wybór poezji*, Warszawa 1967, s. 8–9. Z kolei Maria Delaperrière pisała o młodzieńczych tomikach poety (*Semafor*, 1924 i *Oczy i usta*, 1926), że kreowane w nich symultaniczne, kolażowe wizje nie sprowadzają się do „obiektywnego utrwalania rzeczywistości”, lecz służą „wyrażeniu przygody wewnętrznej”. Twórcę interesowały na przykład relacje między pamięcią a postrzeganiem. Badaczka wskazała też na związki „zajęć psychicznych” obecnych w poezji Ważyka z rzeczywistością przedmiotową. M. Delaperrière, *Od Apollinaire’a do Ważyka* [w:] eadem, *Dialog z dystansu*, Kraków 1998, s. 39, 44.

²⁰ J. Trznadel, *Wstęp* [w:] A. Ważyk, *Wybór poezji*, op. cit., s. 6.

Nie chodziło zatem wyłącznie o wynalezienie prostej metody poetyckiej translacji malar- skich osiągnięć kubizmu, ale o pójście o krok dalej i najpełniejsze wyzyskanie jak najszerszego repertuaru możliwości, jakie dawał poecie język – inne medium przekazu.

Analiza wybranych utworów poetyckich Mirona Białoszewskiego, w których da się wskazać na ich związki z kubizmem, pozwala też na skorygowanie definicji poezji kubi- stycznej zaprezentowanej przez Paula Hadermanna w artykule *Cubisme*. Zdaniem bada- cza, jej ważnymi wyróżnikami są styl montażu oraz dekonstruowanie opisywanych przed- miotów, a następnie dążenie do ich idealnej rekonstrukcji²¹. Od poetyki futurizmu, która również cechuje się między innymi symultanicznością prezentacji, kubizm, choć także symultaniczny, miałby różnić się statycznością. W przeciwieństwie do futurystów, podsta- wowym celem poetów kubistycznych nie było, w przekonaniu Hadermanna, odwzorowa- nie ruchu w utworze, ale ukazanie statycznego obiektu w relacji z otaczającą go prze- strzenią oraz w powiązaniu z właściwościami ludzkiej percepcji wzrokowej. Badacz sądzi, że każda z perspektyw kubistycznych jawi się jako względnie stabilna, choć niekomplet- na, bo zdeterminowana określonym punktem widzenia. Kubistyczna symultaniczność po- legać musi zatem na dążeniu do zaakcentowania współistnienia tych perspektyw, zwielokrotnienia i nagromadzenia różnorodnych profili opisywanych przedmiotów i zjawisk²².

Wydaje się jednak, że w przeciwieństwie do zrekonstruowanych powyżej tez Hadermanna, nawiązanie do kubistycznego obrazowania nie wyklucza poetyckiej refleksji nad zjawiskiem ruchu, czego przykłady odnajdziemy nie tylko w omawianych wierszach Mirona Białoszewskiego, lecz także znacznie wcześniej, bo już u malarzy ku- bistów takich jak Juan Gris, Robert Delaunay oraz twórców skupionych wokół *Section d'Or*, grupy założonej w 1911 roku, do której należeli między innymi Jean Metzinger, Albert Gleizes, Fernand Léger, Francis Picabia. Ich również – a nie tylko futurystów, jak sądzi Hadermann – absorbowała kwestia możliwości przedstawienia ruchu na ob- razie.

Choć związki poezji Białoszewskiego z tradycją kubizmu wydają się niewątpliwe, to otwarte pozostaje pytanie o jego stosunek do niej²³. Z pewnością nie mamy tu do czy- nienia z gestem o charakterze polemicznym w jednej z możliwych form, na przykład pa- rodii czy satyry. Chodzi raczej o aktywną kontynuację polegającą nie tylko na transpozycji malarskich technik do tekstu poetyckiego, lecz także pogłębieniu ich w stylistyce innego

²¹ P. Hadermann, *Cubisme* [w:] *Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle (A comparative history of literatures in European languages)*, pod red. Jeana Weisgerbera, t. 1, Bruxelles 1984, s. 945.

²² Ibidem, s. 945.

²³ O wpływach kubizmu, jakie dostrzec można w prozie Mirona Białoszewskiego, pisała Agnieszka Karpowicz. Zob. A. Karpowicz, *Technika Mirona Białoszewskiego – „zlep”* [w:] eadem, *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson, Buczkowski, Białoszewski*, Warszawa 2007, s. 207–277. W swoich analizach autorka wskazała na obecną w prozie autora *Zawafu* tendencję cytowania z rzeczywistości, której początek zwykło się upatrywać w kubistycznych *papiers collés*. Wyróżniła też trzy techniki zastosowania kolażu przez Białoszewskiego: *happening*, *ready made* oraz kolaż kontekstów. Ze względu na to, że wspomniany gest kreacji przekracza w prozie twórcy *Donosów rzeczywistości* granicę między sztuką i życiem, Agnieszka Karpowicz określiła to pisarstwo mia- nem strategii neoawangardowej. Zob też: ibidem, s. 11–12.

medium, nadanie im charakteru światopoglądowego. Białoszewski asymiluje dziedzictwo kubizmu, ale nie porzeka na tym. Poszerza zastany system i repertuar chwytów wspomnianej tradycji. Staje się ona częścią składową własnej wizji autora *Obrotów rzeczy*, punktem twórczych poszukiwań służących literackiej refleksji nad specyfiką percepcji wizualnej. Przejawia się ona poprzez gromadzenie poetyckich dowodów na nieidentyczność postrzeżenia i postrzeganego zjawiska. Tym samym poeta pośrednio stawia fundamentalne pytanie epistemologiczne o zgodność poznania z jego przedmiotem.

Summary

Cubisme in the poetry of Miron Białoszewski. Stylization or diagnosis of cognitive process?

The article *Cubism in the Poetry of Miron Białoszewski. Stylization or Diagnosis of the Cognitive Process?* presents a systematical analysis and an interpretation of the relations between style of the cubist art and style of poems written by Polish poet. The authoress considers the following problems:

- was the language of avant-garde painting influencing the poetic works of Miron Białoszewski?
- was the cubist influence in the poetry of Białoszewski only on stylisation?

In her opinion cubism, which had been adapted into literary works of Polish poet, his world perception and was contributing to diagnosis of important, universal cognitive processes, for example: the mechanisms of the visual perception. The authoress shows the types of modifications of the cubist style, which were introduced by Białoszewski. The article aims to demonstrate that the context of cubism is relevant for understanding and explaining Białoszewski's poetry.